



ANATOMIE GAGU

VÁCLAV HAVEL

Když někdo pláče nad úmrtím své ženy, není to gag. Když někdo mixuje gin-fizz, také to není gag. Když ale dostane Chaplin zprávu, že mu umřela žena, odvrátí se od nás, roztřeše se plácem a pak se zvolna obrátí zase k nám a my zjistíme, že se netrásl plácem, ale že si mixoval gin-fizz, je to gag.

Když honí strážník Friga, není to gag. Když stojí strážník a Frigo na přechodu a čekají, až bude volno, také to není gag. Když ale honí strážník Friga, Frigo příběhne na přechod, zastaví se, strážník se zastaví půl kroku za ním, oba klidně čekají a jakmile dostanou od dopravního strážníka pokyn, honička divoce pokračuje, je to gag.

Když nájemník čeká, až mu nateče voda do kbelíku, není to gag. Když má nájemník vztek na Laurela a Hardyho a vychrstne na ně kbelík vody, také to ještě není gag. Když má ale nájemník vztek na Laurela a Hardyho, je na vrcholu afektu, chce na ně vychrstnout vodu a musí na jednu chvíli čekat, až mu voda nateče, je to gag.

Odhalování Sochy Prosperity není gag. Když Chaplin spí, také to není gag. Když je však odhalována Socha Prosperity a v okamžiku, kdy spadne rouška, ukáže se, že v náručí sochy spí žebrák Chaplin, je to gag.

Když se Harpo Marx opírá o dům a někdo se ho zeptá, jestli ten dům podpírá, není to gag. Když spadne dům, také to není gag. Když se však Harpo Marx opírá o dům, někdo se ho zeptá, jestli ten dům podpírá, on se domu pustí a dům se opravdu zřítí, je to gag.

Když Chaplin pracuje v továrně u běžícího pásu, není to ještě gag, i když je to možná legrace. Když se Chaplin škrábe za uchem, také to není gag, i když je to nepochybně také legrace. Když však Chaplin pracuje v továrně u běžícího pásu, poškrábe se za uchem a součástky mu ujedou pod rukou, což způsobí kalamitu na celé lince, je to gag.

Naše první zjištění tedy je: gag (pro jednoduchost se tu zabýváme pouze gagem klasické filmové grotesky) je složen nejméně ze dvou základních

fází, které samy o sobě nemusí být ani komické, ani absurdní, které však začínají probouzet pocit absurdity a smích v okamžiku, kdy se setkají.

Co je pro každou z těchto fází specifické? Jaký je mezi nimi vztah? Proč vzniká jejich setkáním absurdita?

S. M. Ejzenštejn píše ve svém zamyšlení o Chaplinovi: „Skupina okouzlujících Čiňanů se směje ... scéně, která se odehrává v pozadí pokoje... Na postel sebou hodil muž. Je zřejmě opilý. Maličká Čiňanka ho zuřivě bije po tvářích. Děti se zalykají neudržitelným smíchem. Ačkoli muž je jejich otec. A maličká Čiňanka jejich matka. A velký muž není vůbec opilý. A maličká žena ho nepolichkuje pro opilství. Muž je mrtev. A ona polichkuje nebožtíka právě proto, že zemřel a vydal smrti hladem ji i tyto malé děti, které se tak jasně smějí... Když přemýšlím o Chaplinovi, vidím ho vždycky v postavě tohoto vesele se

smějícího Čiňánka, který se dívá na to, jak směšně se kymácí hlava velkého muže při policiích jeho ženy. Není důležité, že Čiňanka je matka. Že muž je nezaměstnaný otec. A vůbec už není důležité, že je mrtev. V tom spočívá Chaplinovo tajemství. V tom je nenapodobitelný. V tom je jeho velikost. Vidět zjevy nejhrůznější, nejubožejší, nejtragičtější očima rozesmátého dítěte. Umět vidět tyto věci bezprostředně a náhle — mimo jejich morálně etický význam, mimo ocenění a mimo souzení a odsouzení, tak, jak se na ně dívá s výbuchem smíchu dítě...“

V první kapitole *Teorie prózy* demonstruje Viktor Šklovskij *metodu ozvláštňení* na známé scéně z *Vojny a míru*: Nataša Rostovová je v moskevské opeře a zmocní se jí zvláštní stav — z ničeho nic přestane vnímat představení jako představení, to jest, jako řadu více méně esteticky funkčních úkonů, ale spatří na jevišti najednou to, co tam skutečně je: papírové kulisy a mezi nimi tlusté pány a dámy v pestrých šatech, kteří přicházejí, běhají po jevišti, líbou se, hlasitě zpívají a opět odcházejí. Tolstoj, popisující představení viděné očima Nataši, toto představení ozvláštňuje: nepoužívá při popisu pojmů, které se běžně v dané souvislosti používají a které postihují nebo aspoň suplují smysl dané věci, ale nazývá věci tak, jako by je viděl poprvé; popisuje je tak, jak se skutečně jeví, v jejich „skutkové podstatě“.

Na téže scéně z Tolstého demonstruje Václav Černý (První sešit o existencialismu) *pocit absurdity*: „Stačilo, aby — vidouc a slyšíc — přestala (Nataša) vkládat do viděného a slyšeného smysl posunkem tlumočený, a životní děj rázem se před ní rozvinul v rozměru zcela novém a netušeném, v rozměru absurdna.“

Obě interpretace Tolstého scény se dobře doplňují: *pocit absurdity* zde vzniká *ozvláštňením*. Nataša najednou nevidí ve světě tradiční funkce jevů (matka, otec, smrt, bití), ale jejich bezprostřední „skutkovou podstatu“ (směšně se kymácející hlava); dívá se na věci „bezprostředně a náhle — mimo jejich morálně etický význam, mimo ocenění a mimo souzení a odsouzení, tak,

jak se na ně dívá s výbuchem smíchu dítě...“ (Ejzenštejn).

Chaplin nejprve pláče (nebo se nám zdá, že pláče) a potom teprve míchá gin-fizz (nebo my zjišťujeme, že ho míchá). Druhá fáze (gin-fizz) ozvláštňuje první fázi (smutek).

Frigo a strážník nejprve utíkají, a teprve potom se zastaví na křižovatce. Druhá fáze (čekání na křižovatce) ozvláštňuje první fázi (honička). (Uplatňuje se tu ovšem i vazba obrácená: honička ozvláštňuje konvenci dopravní kázně.)

Nájemník má nejprve vztek, který potřebuje okamžitě vybit, a teprve potom musí čekat, až mu nateče voda. Druhá fáze (čekání na vodu) ozvláštňuje první fázi (afekt).

Nejprve probíhá akt odhalování sochy, a teprve potom v jejím náručí spatřujeme Chaplina. Druhá fáze (spící Chaplin) ozvláštňuje první fázi (odhalování sochy).

Harpo Marx je nejprve otázan, zda podpirá dům, a teprve potom dům spadne. Druhá fáze (padající dům) ozvláštňuje první fázi (rčení).

Chaplin nejprve pracuje u běžícího pásu, a až potom se poškrábe za uchem. Druhá fáze (poškrábání) ozvláštňuje první fázi (běžící pás).

Ozvláštňení staví první fázi do absurdního světla. Gag můžeme považovat za určitý specifický případ *ozvláštňení*. Ozvláštňením v něm vzniká *absurdita*.

Jednotlivé fáze gagu lze pak specifikovat jejich funkcí v tomto ozvláštňujícím procesu:

První fáze exponuje situaci gagu; je daná; nevstupuje do gagu zvenci, ale „čeká“ na své *ozvláštňení*, jehož se pak stává objektem; je pasivní a přejímá na sebe absurditu, vnesenou do gagu druhou fází. Svým ozvláštňením a znesmyslněním dává gagu rezonanci; v odkrytí její absurdity je vlastní významové jádro gagu.

Druhá fáze ozvláštňuje první fázi a odkrývá tím její absurditu, je tedy „subjektem“ ozvláštňení; je aktivní silou, která do gagu přináší absurditu; to, co před jejím příchodem mělo smysl, obrací

v nesmysl, danou situaci dementuje, převrací a neguje.

Tyto fáze — jak zřejmo — nejsou vzájemně zaměnitelné. (Realizuje se tu dialektický princip: teze — první fáze na počátku, antiteze — vstup druhé fáze do hry, syntéza — ozvláštňení první fáze druhou.)

Tento popis gagu se asi zdá být triviální, má však svou důležitost: mnoho režisérů i herců si myslí, že je gag, když vztekají nájemník vyleje na Laurel a Hardyho kbelik vody anebo když Chaplin mixuje gin-fizz.

Tolstoj ozvláštňuje operu nahrazením vžitých pojmů popisem skutečnosti tak, jak opravdu vypadá. Tento popis je nový, nezvyklý, neutřelý; systém vžitých pojmů odráží naopak zkonvencionalizované a zautomatizované vnímání.

„Začneme-li se zabývat všeobecnými zákony vnímání, uvidíme, že děje, které se stanou navyklymi, začínají se stávat automatickými.“

„Automatizace požírá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války“ (Šklovskij).

Ozvláštňení vytrhuje skutečnost z automatismu, iemuž je podrobena a který naplňuje.

Šklovskij píše o Tolstém: „Každý, kdo Tolstého dobře zná, může v něm najít několik set příkladů ukázaného typu. Tento způsob vidět věci vyvedené z jejich kontextu vedl k tomu, že v posledních svých dílech Tolstoj, rozbíraje dogmata a obřady, použil k jejich popsání rovněž metody ozvláštňení, klada místo navykklých slov náboženské terminologie jejich obyčejný význam; povstalo cosi zvláštního, podivuhodného, chápaného od mnoha upřímně jako rouhání, které mnoho lidí bolestně ranilo. Ale byla to stále táž metoda, kterou Tolstoj vnímal a vyprávěl o věcech svého okolí. Tolstovské vnímání rozvíkalo jeho víru, když narazilo na věci, jichž se dlouho nechtěl dotýkat.“

Sledujeme-li operní představení ozvláštňujícím pohledem Nataši Rostovové, spatřujeme na jevišti konkrétní jevy — jako papírovou kulisu a

tlustou zpěvačku — tyto jevy jsou však vytrženy ze svého kontextu — opery — a zdají se nám proto absurdní.

Je skála, slunce, vítr, dům, výbor žen — cokoliv — samo o sobě — absurdní? Samozřejmě nikoliv: skutečnost je — bez vnímajícího subjektu, bez člověka — mimo smysl i mimo absurditu, je indiferentní. Smysl dostává cokoliv teprve v okamžiku, kdy jej do toho člověk vloží, a absurdním se cokoliv stává, teprve až tomu člověk odejme smysl, který do toho nejdřív vložil.

Smysl jevu je určován vztahem, kterým ho člověk svazuje s jinými jevy, tedy svým *lidským kontextem*. Absurdním se stává to, co ztrácí tento lidský kontext.

Papírová kulisa a tlustá zpěvačka samy o sobě nejsou absurdní, absurdními se stávají až tehdy, když ztratí smysl, který jim člověk dal, kontext, do něhož je zařadil, tj. kontext opery. Je to okamžik, kdy tyto jevy přestávají být operou.

Tlustá zpěvačka a papírová kulisa však operu dělají. Stanou-li se absurdní, stane se absurdní opera: předstírá, že něco, co je absurdní, absurdní není.

Neběží tedy o tlustou zpěvačku a papírovou kulisu, ale o operu; opera nese odpovědnost za jejich smysl — nemají-li ho, pak proto, že jim ho ona nedává.

Tolstoj, když ozvláštnil náboženské obřady, ztratil víru.

Ozvláštněním a znesmyslněním konkrétních prvků operního představení a náboženského obřadu byly ozvláštněny a znesmyslněny opera a náboženství.

Chybí není skutečnost, ale její kontext — soustava relací, která má nést lidský smysl skutečnosti a nenese ho. Ozvláštnění a znesmyslnění probíhá sice vytrhnutím jevu z jeho kontextu, ozvlášťňuje se tím a znesmyslňuje však nakonec právě tento kontext.

Jak to, že před ozvláštněním se nám daná skutečnost nezdála být absurdní? Z prostého důvodu: smysl je přežíván zdáním smyslu, spatřujeme tu více méně bývalý smysl, pracuje setrvačnost, automatismus.

Vlastním předmětem ozvláštnění je tedy v poslední instanci automatismus skutečnosti.

1. Když nám umře žena, *obvykle* pláčeme a nemícháme si gin-fizz; když nás honí strážník, *obvykle* utikáme křižovatka nekřižovatka; když máme vztek, *obvykle* na nic nečekáme a svůj vztek co nejrychleji vybijeme; odhalují-li se sochy, je to *obvykle* důstojný okamžik a na sochách přitom nespí žebráci; opírá-li se někdo o dům, *obvykle* ho tím nepodpírá; dělník u běžícího pásu se *obvykle* nemůže zabývat něčím jiným než běžícím pásem.

Gag tedy, jak patrně, automatismus ozvlášťňuje tím, že ho porušuje.

Avšak pozor: mixáž gin-fizzu *obvykle* vypadá ze zadu skutečně jako pláč; na křižovatkách se *obvykle* čeká; než nateče voda do kbelíku, chvíli to *obvykle* trvá; nemáme-li kde spát a jsme-li ospalí, je nám *obvykle* jedno, kam si lehneme; nepodpírá se *obvykle* to, čemu nehrozí spadnutí; když nás něco šimrá za uchem, *obvykle* se poškrábeme.

Tolstoj ozvláštnil konvenci (automatismus) opery jejím nekonvenčním (nezautomatizovaným) popisem.

Gag ozvlášťňuje jeden automatismus druhým.

2. Všichni víme, jak vypadá pláč a jak se mixuje gin-fizz; jak vypadá honička, a jak se stojí na přechodu.

Představme si nyní, že by Chaplin při míchání gin-fizzu plakal; že by strážník na přechodu dorážel na Friga a Frigo se před ním ukrýval mezi ostatními chodci; že by nájemník vztekle poskakoval kolem kbelíku, netrpělivě čekaje, až bude plný; že by Chaplin na soše nespál, ale pateticky stál, oděn v dokonalém fraku; že by dům nespadl okamžitě, jakmile s něho Harpo sundá ruku, ale že by čekal, až na něj spadne bomba; anebo že by Chaplin — vzhledem k běžícímu pásu — přemohl svědění za uchem!

Nevznikl by gag.

Opera je něco, co všichni známe, a co vidí Nataša na jevišti, není nic vymyšleného — tlusté zpěvačky existují v opeře dodnes.

„Ozvláštnění vzniká nahrazením vžitých pojmů popisem skutečnosti tak, jak opravdu vypadá.“ Kdyby nepopsal Tolstoj představení s autenticitou věrnosti, nevěřili bychom, že opera vypadá opravdu takhle, a kdyby nebyla opera něco, co všichni známe, neznali bychom vžitý pojem, který je nahrazován, ani bychom nevěděli, jak vypadá to, co označoval.

Nevzniklo by ozvláštnění.

Tolstoj ozvláštnil obecně známou konvenci popisem, jehož nekonvenčnost spočívala v jeho věrné autentičnosti.

Gag ozvláštňuje obecně známý automatismus vpádem věrně autentičného obrazu jiného obecně známého automatismu.

Timto vpádem, tvořícím nejdůležitější (zvrátový) moment gagu, nevzniká tudíž do původního automatismu nic, co by bylo v rozporu s jakoukoliv konvencí, nic vymyšleného a nesmyslného, žádná fantastická schválnost, ale pouze jiná konvence, jiný automatismus. Celý princip gagu je tudíž z tohoto hlediska v tom, že se tu odehraje náhlý a nečekaný přeskok z jedné obecně známé konvence do druhé. A čím věrnější je zvrat, který tu nastává, čím ostřejší a autentičtější je nástup nového automatismu (druhá fáze), čím „čistší“ a navzájem izolovanější jsou oba automatismy, tím lépe.

3. Vazba dvou automatismů, které se v gagu střetají, má ovšem vždy svou logiku, byť jinou, než na kterou jsme zvyklí uvnitř kteréhokoli z nich: Jednou je to logika podobnosti dvou pohybů (nelze, aby Chaplin dělal něco, co se zezadu nepodobá pláči); jednou logika mechanické reakce moderního člověka na organizaci dopravy (nelze, aby se Frigo a strážník z ničeho nic zastavili jinde, než na křižovatce); jednou navozuje dva různé automatismy prostá příčinná logika (nemělo by smysl, aby nájemník čekal a měl přitom plný kbelík, aby Chaplin neměl kde spát a dělal

přítom na soše stojku, nebo aby porušil chod běžícího pásu reakcí na něco, co ho může potkat jen výjimečně — třeba na infarkt); jindy je to zase logika doslovného výkladu řeči (nelze, aby po tomto řeči spadl místo domu Harpo Marx); atd. atd.

Pro herce není těžké zahrát jeden, výchozí automatismus — to neopporuje běžné psychologii. Přeskočit však z jednoho automatismu do druhého a naplnit tím jinou, vyšší logiku, než je logika běžné psychologické kontinuity, je asi velmi těžké.

Stále nám totiž bývá jako gag předkládáno, když někdo netrpělivě poskakuje kolem kbelíku, do něhož natéká voda, anebo se pokouší psychologicky prožít přechod z honičky do čekání.

Gag není nesmysl ani nelogičnost, ale znesmyslnění jedné logiky druhou logikou; jeho překvapivost nepramení z exponování neznámého, ale z nečekaného pohledu na známé; nepopírá realitu, ale domýšlí ji; není v rozporu s konvencemi, ale opírá se o ně a pracuje s nimi.

Gag je zvláštním druhem metafor.

Vzniká nyní problém: ozvláštňuje-li gag jeden automatismus druhým a jsou-li jeho dvě fáze — z hlediska své formální funkce — nezaměnitelné, pak musí být k této své nezaměnitelné funkci čímsi už od začátku disponovány; oba automatismy, které se tu setkávají, musí se čímsi „obsahovým“ lišit.

Představme si nejjednodušší možný gag: pán ve fraku, důležitost sama, kráčí po ulici. Najedou zakopne, zapotácí se, zmateně zamává rukama, udělá dva tři směšné poskoky, pak se zastaví, upraví si vázanku, nafoukne se a kráčí dál. Čemu se smějeme?

Zakopnutím byla porušena, ozvláštněna, zesměšněna a znesmyslněna pánova důležitost. Bylo exponováno klasické téma komedie: zesměšněný nadutec.

Lze je sledovat od Aristofanova Kleonta až po Shakespearova Malvolia, od Plautova Chlubného

vojína až po zesměšnění Pantalona v comedii dell'arte, od Goldoniho až po americkou grotesku.

Toto téma je ovšem jen typickou součástí kontextu daleko širšího: výsměchu všemu, co si myslí, že je něčím víc, než čím skutečně je; všemu, co nedovede být ani takové, jaké to ve skutečnosti je, ani takové, jaké to předstírá být; vši pseudovážnosti a falešné majestátnosti, důležitosti, oficialitě a patetičnosti.

Karel Teige, když postavil proti dadaismu jako literárnímu a literátskému hnutí své „superdada“ jako označení všeho absurdního a bezděčně směšného, co nám předkládá život kolem nás, napsal: „... repertoár dada na zeměkouli je velmi obsáhlý a zejména hojně jsou jeho poklady v naší milené vlasti, ovládané Kocourkovem.“

Všechny snobismus a puritanismus je dada. Všesokolský slet je dada. Destinová, zpívající sokolikům na vyšehradské skále, je dada. Architektura Riunione Adriatica v Praze je dada. Kateřina Vasilová Splašného v Moskvě je dada. Kostnice v Sedlci je dada. Anglická tradičnílost je dada. Památník Odboje je dada. Politika Viktora Dyky je dada. Dr Karel Kramář je dada. Československý fašismus je dada. Peroutka literární kritik je dada. Vatikán je dada. Volná myšlenka je dada. Modernost, 'Tvrdšíjnych' je dada. Mráкотínský monolit je dada, atd. atd.

Slovo 'dada' opisuje a označuje tu komickou nesmyslnost, bláhovost, nepatřičnost, nenáležitost, směšnost, která pochází z nepřiměřenosti. Bezděčnou absurdnost toho, co chce být seriozní, hlubokomyslné, majestátní, vznešené, patetické, nádherné, učené a bohorovné, a čemu, díky nějakým vnitřním poruchám mozkového atmosférického tlaku, díky neschůdnému myšlení, díky neosvícenosti, se to nedaří.“

G. Kozincev ve studii, v níž sleduje tradici postoje, který zaujímá ke světu Chaplin, píše: „To, co nevidí králové, válečníci, státníci, to vidí blázen. A nejen, že to vidí, ale mluví o tom, co vidí. Je to jediný člověk, který smí mluvit pravdu. Má právo mluvit, protože říká pravdu v žertu. Má na sobě oblek blázna.“

Lidová moudrost se v umění nikdy neprojevovala ctnostnými prúpověďmi a načesanými poučením. Vznikala vždycky v žertu. „Plebs“ měl v umění vyhrazen humor. A u všech národů se objevila komická postava, která byla u všech stejná a neobyčejně se sobě podobala i zevnějškem.

Punch, Karagez, Hanswurst, Kašpárek, Petruška...

Jeho zbrání byl smích. Smích ohýbal meče, proměňoval zlato v prach, otvíral dveře žaláře. Žert proměňoval v nesmysl moc silných, bohatých, urozených. A ukázalo se, že nejloupežnější se nakonec stával nejchytřejším.

Jedním ze základních témat humoru je falešný patos. A jedním ze základních principů humoru je depatetizace.

Co je to falešný patos?

Lidská mentalita je — v dobrém i špatném směru — dialektická: realizuje-li se v silných emocích, projevuje zároveň tendenci je zmírnit, kompenzovat, přemoci; jsou-li naopak emoce, jimiž se uskutečňuje, slabé, pokouší se jim „pomoci“, vystupňovat je, být násilně a zvenčí, zesílit a výrazně projevit. Silné emoce mají tedy dostředivou sílu, jsou intenzivní; slabé emoce jsou naopak odstředivé, extenzivní, mají tendenci samy sebe za každou cenu zvětšit.

Sebeomezující a sebebrzdící síla velké emoce směřuje přitom k vyrovnání a harmonizaci, vyrůstající z potřeby člověka být jaksi „sám sobě přiměřený“, prostě být sám sebou.

Sklon slabé emoce sebe samu — navenek — maximálně vystupňovat odráží naopak potřebu vyhovět konvenci, splnit normu, navodit zdání — i za cenu odcizení sobě samému; realizovat určitý automatismus, přejatý zvenčí — i za cenu vlastní „nepřiměřenosti“ a ztráty sebe sama.

Rozpor mezi „malým obsahem“ a „velkou formou“ (jejímž prostřednictvím se pokouší „malý obsah“ stát se „velkým“, aby vyhověl jakémusi automatismu „velikosti jako normy“) je podstatou falešného patosu.

Odcizení, které falešný patos vždycky vyjadřuje, a nepřiměřenost mezi vnějšími a vnitřními

dimenzemi, kterou je tvořen, odjakživa provokují k vsměchu, k ozvláštňení.

Čím srdceryvnější je Chaplinův pláč nad smutnou zprávou, tím silnější je naše pochybnost o velikosti citu, který reprodukuje.

Čím divočejší je honička strážníka s Frigem, tím silnější je naše nedůvěra v její smysl.

Čím vybičovanější je vztek nájemníka, tím silnější je naše pochybnost o jeho oprávněnosti a přiměřenosti.

Čím honosnější je akt odhalování Sochy Prosperity, tím vážnější je naše pochybnost o skutečné prosperitě státu.

Čím častěji je používána fráze (podpíráte dům), tím méně věříme, že má ještě nějaký sémantický obsah.

Čím zautomatizovanější je tovární proces, tím silnější je naše nedůvěra v jeho lidský kontext. Vypjatá forma těchto skutečností probouzí jednotný pocit nedůvěry k jejich obsahu a důvodné podezření, že mu není vůbec přiměřená.

Tyto skutečnosti se nám jeví jako *falešně patetické*. A skutečně: když někdo srdceryvně pláče nad smutnou zprávou anebo okázale odhaluje pomník, dělá to zřejmě pro své okolí, „pro svět“. Naplňuje automatismus, který je *mimo něj* a tím se *odlidsťuje*.

Chuť na gin-fizz je běžný pocit.

Mechanická reakce na križovatce je přirozená a chápeme ji.

Tisíckrát jsme čekali, než nateče voda do kbelíku. Spánek je obvyčejná biologická potřeba.

„Nepochopení“ metafory o podpírání domu je omyl, který se může stát každému.

Všichni víme, že se občas musíme poškrábat za uchem.

Samozřejmost těchto projevů probouzí jednotný pocit důvěry v upřímnost jejich pohnutek a oprávněnou sympatii k jejich přiměřenosti těmto pohnutkám. Tyto skutečnosti se nám jeví jako *nepatetické*.

Když si někdo míchá gin-fizz anebo když spí, dělá to evidentně pro sebe. Naplňuje automatis-

mus, který je v něm a tím se *lidsky uskutečňuje*. (V jiné souvislosti může ovšem člověk zase míchat gin-fizz anebo spát „pro svět“ a srdceryvně plakat nebo odhalovat pomník „pro sebe“.)

Lze tedy říci, že v gagu obvykle automatismus, který je ozvláštňován, je (v daném kontextu, relativně) odlidsťující, zatímco automatismus, který ozvláštňuje, je (v daném kontextu, relativně) zlidšťující.

Tím je zodpovězena naše otázka po „obsahové“ odlišnosti dvou záúčastných automatismů.

Něco patetického gag ozvláštňuje něčím nepatetickým.

Opera je patetická. Nataša, která to, co se na jevišti dělo, pojmenovala nepatetickými pojmy, operu depatetizovala.

I gag depatetizuje.

Modifikuje tím osobitě vlastnost, příznačnou i pro jiné případy ozvláštňení.

Ve všem na světě je kus automatismu a všechno na světě lze — z hlediska lidského subjektu — ozvláštňit jako absurdní. Což má svůj smysl pro filosofii člověka, psychologii a psychiatrii.

Zdaleka však neplatí, že každý automatismus člověka skutečně společensky odcizuje a že cokoliv na světě lze ozvláštňit jako objektivně absurdní. Což má svůj význam pro umění.

Do jistého okamžiku jsme ve své úvaze nerozlišovali společenskou kvalitu různých automatismů. Teprve v okamžiku, když jsme museli „obsahově“ diferencovat ozvláštňovaný a ozvláštňující automatismus v gagu, zjistili jsme, že proti automatismům, které člověka odcizují sobě samému, stojí automatismy, které ho naopak sobě samému přibližují. Člověk musí pravidelně spát, jíst; když se zamiluje, dělá každé tytéž nerovnováhu; na každém kroku využívá zkušenosti, paměti, vědomosti — bez těchto „malých“ automatismů by nebyl život možný. Život je proces sice nepředvídatelný, nevypočítatelný, ale přesto proces, a proto se valí celým řečištěm nejrůznějších automatismů, které si podrobuje, s nimiž

pracuje a kterých neustále využívá. Bez nich by strnul psychicky v jediném okamžiku věčného počátku a konce.

Podstata těchto „kladných“ automatismů je v tom, že nenahradily ještě smysl skutečnosti jeho zdáním, ale pouze ho více méně mechanicky realizují, přičemž občasný dojem jejich absurdity nepramení z hluboké společensky objektivní ztráty smyslu, ale pouze z určitého — danou mechaničností vysvětlitelného — *zdaní této tráty*.

Tisíce automatismů však člověka terorizují a opravdu odlidšťují — a jak už to v tomto dialektickém světě chodí — nejohroženější z těchto automatismů jsou nejtěsněji svázané s těmi, které jsou nejužitečnější: nesouvisí snad obludný automatismus Chaplinovy Moderní doby velice těsně s automatismem moderní techniky, bez něhož by si dnes člověk nemohl vytvořit skutečně lidské dimenze života? Nesouvisí automatismus, který rodí atomové bomby, s automatismem, který vystřeluje člověka do vesmíru? Nesouvisí automatismus koncentračních táborů s automatismem organizace moderního státu?

Všechno záleží na jediné věci: zda má člověk schopnost poznat, kdy přestává sloužit automatismu jemu a kdy začíná on sloužit automatismu, a zda dovede zabránit zvratu první možnosti v druhou.

Mně se může zdát absurdním leccos. Zda se bude mnou odkrytá absurdita jevit absurdní ještě také někomu jinému, závisí na tom, do jaké míry bude objektivní — to znamená, do jaké míry bude vystihovat skutečné odcizení, do jaké míry ozvláštněný automatismus skutečně ztratil společenský smysl, který do něho člověk vložil, do jaké míry přerostl onen bod, kdy začíná on ovládat člověka, místo aby člověk ovládal jej.

Tak se objevuje nutnost zavést pojem společenské absurdity, tj. absurdity objektivně prokazatelné. Skutečnosti dostávají smysl vzájemnými relacemi, kterými je člověk svazuje. Člověk (společnost) se však pochopitelně neustále vyvíjí; skutečnosti, kterou kolem sebe má a kterou vytváří, dává neustále nový smysl; vytváří nové kontexty, nové automatismy — vždyť na nich a jimi se

vlastně jeho vývoj realizuje. Je pochopitelné, že právě proto skutečnost zároveň nepřetržitě ztrácí smysl, který měla, vytvořené automatismy „jedou naprázdno“, ztracený smysl nahrazují jeho zdáním, samy v sobě se stále hlouběji automatizují, stávají se samoučelnými, konzervují dávno přezilé formy, zotročují jimi člověka, klamou ho a automatizují, přesouvajíc se tak pomalu ale jistě do oblasti „čistého“ společenského absurda.

Míra společenské absurdnosti věcí (automatismů) je určována stupněm vnitřního odcizení dané skutečnosti (automatismu) sobě samé, resp. odcizení člověka sobě samému v dané skutečnosti.

Když ozvláštní Chaplin absurditu zautomatizované technické civilizace, která tak málo počítá s člověkem, že mu ani nedovolí aby se u běžícího pásu poškrábal za uchem, pak nepochybně ozvlášťňuje automatismus s vysokým objektivním stupněm společenské absurdity.

Když ozvláštní bratři Marxové rčení „podpíráte dům“, příliš hluboko do společenského absurda nesáhnou (i když automatismus fráze je možná ještě nebezpečnější než automatismus techniky, v tomto případě jde pouze o metaforu hovorového jazyka, která mu dává pružnost).

A přesto — i kdyby zde nešlo o nic jiného, než o zasmání pro zasmání — má takovýto gag svůj význam: učí nás dívat se, vidět do věcí a za věci, depatetizovat.

Ozvlášťňováním absurdních automatismů, jimiž je stále svazován, brání se člověk svému odcizení; ozvlášťnění ho vrací jemu samému, jeho podstatě a přirozenosti.

Složitost naší doby, determinované rychlosti jejího technického vývoje, vršením objevů tak převratných, že se s nimi člověk nestačí vyrovnat, vytvářením úplně nového životního rytmu, ostrými srážkami sil, které po staletí žily izolovány, odkrýváním nových duchovních problémů, ne-

bývalou atomizací poznání, rychlým zanikáním a konstituováním nových systémů, zrychleným prohlubováním a zastíráním společenských rozporů a zároveň stabilizací řádu, vědomě koncipovaného na analýze společenského vývoje — složitost této doby zrychleně vytváří a navrhuje zřejmě i nebývalé množství přetrvávajících automatismů, jimiž doba ve zvýšené míře prostupuje člověka i společnost.

Snad proto právě v této době — jakýmsi vystupňovaným sebeuvědomovacím procesem — vzniklo a rozkvetlo to, co dřívější společenské vědomí neznalo: pocitová konvence absurda, absurdní umění, absurdní humor.

Jarry, Kafka, Morgenstern, dadaismus, surrealismus, existencialismus, Fellini, Antonioni, Camus, antidivadlo, Steinberg, Dürrenmatt, Ionesco, Beckett, Resnais — ale i Čechov, Brecht, Joyce, Hašek, Hemingway atd., to všechno jsou pilíře tohoto sebeuvědomovacího procesu, této vybičované touhy člověka najít mezi všemi automatismy opět sebe sama a vyslovit otázku svého smyslu.

A není asi náhoda, že umělecká disciplína, kterou tato doba přímo zrodila — film — vytvořila hned v první fázi svého vývoje celou zajímavou éru, která dokázala zakotvit ve svém jazyku kus této moderní schopnosti odkrývat absurditu věcí, a která dala tomuto jazyku onen stupeň sdělnosti, jenž je podmínkou „nejmasovějšího umění“.

Smysl pro absurditu, schopnost ozvlášťnění, absurdní humor — to jsou pravděpodobně cesty, jimiž se dostává současnému člověku *katarze*, to je asi progresivní způsob jeho masového „očistění“ a znovunalezení.

Tomu, kdo je na úrovni této „katarze kybernetického věku“, kdo tímto nesentimentálním způsobem dovede poznávat svět kolem sebe a tím i sebe sama, tomu nehrozí nebezpečí, že zapomene na hranice vlastní přiměřenosti a propadne jednomu z tisíce typů falešného patosu.

Tam naopak, kde jakýsi temný puritanismus se tomuto vidění brání, straší — ač by možná vůbec nemusela — nabubřelá prázdnota, dutý patos, to, čemu Teige říkal *superdada*.